



Rytuały

„Jako istota społeczna, człowiek też jest istotą rytualną.” – twierdzi brytyjska antropolożka Mary Douglas. „Rytuał wypierany w jednej formie, odradza się w innych tym silniej, im większa intensywność reakcji społecznych.” – dodaje. Procesy modernizacji, urbanizacji czy globalizacji są nieuniknione, a życie ludzkich społeczności niezmiennie opiera się na rytuałach, wykraczających daleko poza granice sfery religijnej. Spójrzmy chociażby na paradę, odbywającą się podczas Biennale Tańca w Lyonie – pierwsza, zorganizowana w 1996 roku, wywołała taki entuzjazm społeczny, że postanowiono włączyć ją na stałe do programu wydarzenia. W ten sposób parada stała się swoistym świeckim obrzędem, który co dwa lat gromadzi w centrum miasta profesjonalnych artystów, amatorów i mieszkańców aglomeracji Lyonu (zob. nagranie wywiadu z P. Dujardinem). Od 2012 roku parada odbywa się pierwszego dnia festiwalu, pełniąc funkcję rytuału otwarcia.

1. Zaprowadzić ład w nieładzie

W tańcach religijnych, np. w Odissi, który jest klasycznym tańcem indyjskim, wywodzącym się z tradycji tańców świątynnych, rytuał powitania (*namaskaram*) służy do zaakcentowania przejścia między życiem codziennym a tańcem. Tancerz wykonuje krótką sekwencję ruchów na początku i na końcu każdej lekcji, próby czy występu, wkraczając ze sfery *profanum* do sfery *sacrum*. Rytuał buduje też umysłową i fizyczną gotowość wykonawcy. Dzisiejsi tancerze Odissi, jak na przykład prezentowany **Madhavi Mudgal**, twórca tańców grupowych, nigdy nie odstępują od wykonania tego rytuału.

Większość tańców na wyspie **Bali** przedstawia wydarzenia opisane w eposie *Ramajana* – jednym ze świętych pism hinduizmu. Potrzeba wielu rytuałów, by oddać religijny wymiar uroczystości, ucieleśnić bogów i boginie, królów i inne postaci z mitologii. Istnieje zestaw zasad, dotyczących organizacji przestrzeni i zachowania orkiestry, zwanej „gong”. W prezentowanym fragmencie widzimy muzyków grających akompaniament dla wykonawców, którzy pojawiają się na miejskim placu przed świątynią, by wykonać taniec dworski.

Rytuały, które dyktują strukturę niektórych tańców praktykowanych na Bali czy w Indiach, pełnią konkretną funkcję – mają uporządkować rzeczywistość w taki sposób, by stała się zrozumiała mimo swojej zagadkowości. Etymologicznie słowo „rytuał” ma związek z koncepcją ładu – porządku między ludźmi, bogami, planetami. Rytuały były narzędziem ustanawiania ładu w nieładzie, nadawały znaczenie temu, co przypadkowe



i niezrozumiałe, ułatwiały pojmowanie życia i orientację w świecie.

Mimo że należą do wielowiekowych tradycji, rytuały mogą także służyć do tworzenia czegoś nowego lub do włączania w obręb własnego świata – w zależności od intencji autorów. Twórczość południowoafrykańskiego choreografa **Vincenta Mantsoe**, który od kilku lat mieszka we Francji, łączy elementy wywodzące się z rytuałów uzdrawiania oraz ruchy pochodzące z tańców zuluskich, *xhosa*, *tai chi* i współczesnych technik ruchowych wywodzących się z kultury zachodniej. Podobne podejście widzimy u **Kim Maeji**, której słownik ruchowy inspirowany jest ceremoniami buddyjskimi, koreańskimi tańcami ludowymi i tańcami szamańskimi.

2. Przemiana

Jako narzędzie porządkujące chaos, rytuały są próbą zmiany rzeczywistości. Gesty i czynności wykonywane podczas rytuału nie są celem same w sobie – mają wywołać skutki w sferze, która jest dla ludzi niedostępna. To dlatego ceremonie wywoływania duchów, próby nawiązania kontaktu z bogami czy sferą metafizyczną, wymagają rytuałów przygotowawczych. Żeby osiągnąć stan umysłu niezbędny, na przykład, do wykonania tańca ekstatycznego czy tańca opętania, należy dopełnić odpowiedniego rytuału, który pomoże osiągnąć przemianę. Podczas prezentowanej ceremonii Hauka, sfilmowanej w 1965 roku przez etnologa **Jeana Roucha**, uczestnicy stają się jednym organizmem. Pod wpływem monotonnego rytmu wygrywanego na instrumencie strunowym wchodzą w trans – wirują wokół dopóty, dopóki nie zostaną „owładnięci” przez ducha, którego mają ucieleśnić. Trans **Gnawa**, marokańska ceremonia religijna, poprzedzany jest takimi elementami rytualnymi, jak procesja i tańce muzyków, którzy następnie dokonują poświęcenia przestrzeni za pomocą kadzidła. By przyciągnąć duchy składa się także ofiarę z pokarmów.

Stany fizyczne, które osiągają tancerze japońskiego zespołu **Sankai Juku** i tajwańskiego **Legend Lin**, oraz niezwykła powolność ich ruchów są efektem intensywnych ćwiczeń nad świadomością ciała, oddechem, *release* i pracy z grawitacją. Ich cielesność ma zupełnie inny wymiar. Żeby wprowadzić się w ten stan, przed wejściem na scenę tancerze poświęcają dużo czasu na przygotowania, które uznawane są za rytuał – medytują oraz smarują ciało białą maścią, która symbolizuje przemianę w inny byt. Ushio Amagatsu, założyciel **Sankai Juku**, nigdy nie ujawnił receptury maści, którą przygotowuje dla swoich tancerzy.

3. Od rytuału do spektaklu

Obrazy o potężnej sile oddziaływania wizualnego, ich wpływ na sferę duchowości,



jakość obecności tancerzy, poczucie, że są jednolitą wspólnotą, ich hieratyczne gesty – wszystko to nadaje opisywanym spektaklom charakter rytualnej ceremonii. Do tej samej kategorii można jednak zaliczyć także inne współczesne prace choreograficzne. Jedną z przesłanek może być obecność przedmiotów czy elementów symbolicznych (piasek, woda, kwiaty, itp.). W spektaklu *b.c. janvier 1545* **Christiana Rizzo** umieszczone na czarnym pulpicie dziesiątki świec przywołują wnętrze kościoła. Atmosferę religijną może tworzyć także scenografia i gra świateł. W spektaklu *Birds with Skymirrors* samońskiego choreografa **Lemi Bonifacio** tancerz wykonuje powolne, uroczyste, dostojne gesty, co czyni go podobnym do celebranta. Wreszcie sama dramaturgia spektaklu i organizacja przestrzeni scenicznej wykorzystuje schematy charakterystyczne dla rytuałów. **Raimund Hoghe** rozpoczyna swój spektakl sam, chodząc w niespiesznym tempie dookoła pustej sceny. W ten sposób dokonuje konsekracji przestrzeni tanecznej i komunikuje widzom, że w tym miejscu, na ich oczach, za chwilę coś się wydarzy. Coś, co będzie miało dużą siłę oddziaływania.

Rytuał z definicji angażuje fizycznie tych, którzy go wypełniają, za pomocą sekwencji określonych czynności wykonywanych w ustalonym czasie. Dlatego bez względu na konkretne znaczenia, które są mu przypisywane, stanowi źródło inspiracji dla choreografów.. „Jest równie precyzyjnie określony jak choreografia” – wyjaśnia Raimund Hoghe, dla którego wszelkie spektakle teatralne mają cechy rytuału.

4. Spektakl, który stał się rytuałem

Hoghe stworzył swoją wersję *Święta wiosny* w 2004 roku. Podobnie jak niemal dwustu innych choreografów na świecie, niemiecki artysta skonfrontował się w pewnym momencie swojej kariery ze słynnym dziełem Strawińskiego z 1913 roku. Rosyjski kompozytor wyznał w swoich pamiętnikach, że na pomysł *Święta wiosny* wpadł dzięki wizji: „Ukazało mi się pewnego dnia w wyobraźni wielkie rytualne widowisko pogańskie: leciwi mędrcy, siedzący w koło i patrzący na taniec śmierci młodej dziewczyny, którą poświęcają, aby zjednać przychyłność Boga Wiosny”.

Utwór Strawińskiego jest pozbawiony fabuły i składa się z dwóch części. W pierwszej – zatytułowanej *Adoracja ziemi* – ludzie w różnym wieku oddają cześć siłom przyrody, nakłaniając Ziemię, by się odrodziła. W drugiej część obrzędu – nazwanej *Ofiara* – pradawna słowiańska społeczność wskazuje jedną z młodych dziewcząt, która wykonuje na oczach starszyny uświęcony taniec. Wybrana tańczy do utraty sił – umierając, składa ofiarę ze swojej młodości.

Do partytury Strawińskiego, zaskakującej rytmicznie, pełnej dysonansów, za sprawą Wacława Niżyńskiego powstała choreografia zaprzeczająca klasycznym kodom języka



baletowego – pozycja *en dedans*, ramiona ułożone w kanciaste kształty, zgięte torsy, drżenie nóg... Nowatorstwo *Święta wiosny* na poziomie muzycznym i choreograficznym wywołało prawdziwy skandal, łącznie ze starciami wśród widzów.¹ Po zaledwie ośmiu przedstawieniach balet został zapomniany, w przeciwieństwie do utworu Strawińskiego, który był nadal prezentowany publiczności. **Oryginalna wersja choreograficzna Niżyńskiego** została zrekonstruowana i wróciła na afisz dopiero w 1987 roku.

Wcześniej jednak, w 1959 roku, młody Maurice Béjart postanowił podjąć się postawionego przed nim zadania – stworzyć balet do przerażająco skomplikowanej partytury Strawińskiego. Tym razem przyjęcie było entuzjastyczne. Od tego czasu wielu choreografów pokusiło się o własną wersję utworu. Dzieło zmusza twórcę do odpowiedzi na egzystencjalne pytania o rolę jednostki w świecie i w społeczności ludzkiej; stawia człowieka w sytuacji bez wyjścia, zmusza do pokazania najbardziej pierwotnej istoty tańca.

Według Angelina Preljocaja, który stworzył własną wersję baletu w 2001 roku, *Święto wiosny* różni się od innych utworów tym, że „wydobywa [...] to, co intymne, z każdego choreografa, który bierze je na warsztat.” Ta doniosła, trudna i czasami bolesna konfrontacja z samym sobą to często ważny krok na artystycznej drodze twórcy. *Święto wiosny* jest dla wielu choreografów obrzędem przejścia, potwierdzeniem dojrzałości. W języku francuskim używa się nawet wyrażenia „faire son sacre”², analogicznie do frazy używanej w odniesieniu do sakramentu komunii.

Choreografia autorstwa Hedy’ego Maalema z roku 2005 została nazwana „Świętem afrykańskim” – głównie z powodu zachodnioafrykańskiego pochodzenia jej czternastu wykonawców. Naznaczony miejskim chaosem nigeryjskiej stolicy, gdzie mieszkał, Maalem stworzył do muzyki Strawińskiego spektakl, który wyraża przemoc obecną w świecie i wzajemne przeplatanie się życia i śmierci. Motyw aktu płciowego, który ma kluczowe znaczenie w wersji Béjarta z 1959 roku, pojawia się także u Maalema. Mężczyźni i kobiety spotykają się, oddają się namiętnym relacjom seksualnym, prowadzeni przez bliźnięta, które są w Afryce Zachodniej czczone jako uosobienie tajemnicy życia. Natomiast *Święto wiosny* w choreografii Maryse Delente jest poświęcone budzącej się w kobietach seksualności, eksplozji nieznanego pożądania – jednocześnie radosnego i przerażającego dla młodych kobiet, które oscylują między niewinnością a perwersją. Czerwień ich sukienek przypomina kolor największej ofiary –

¹ Reakcja społeczna przypominała mniej znane polskim odbiorcom wydarzenia towarzyszące premierze dramatu *Hernani, czyli honor kastylijski* Wiktora Hugo.

² Francuski tytuł baletu to *Sacre du printemps*. – przyp. tłum.



tracąc dziewictwo, zyskują możliwość uczestniczenia w cyklu płodności.



Idź dalej :

Martine Segalen, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan Publications, 1998.

Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge and Keegan Paul, London and New York, 1966 [wyd. polskie: *Czystość i zmaza*, Warszawa, PIW, 2007].

Mary Douglas, *La ritualisation du quotidien*, „Ethnologie Française”, t. XXVI, 1996, nr 2.

Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël et Steele, 1935 [wyd. polskie: *Kroniki mego życia*, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1974].

Realizatorzy :

Wybór fragmentów filmowych

Charles Picq, Anne Décoret Ahiha

Wybór tekstów i bibliografii

Anne Décoret Ahiha

Produkcja

Maison de la Danse

Biografia autora :

Anne Décoret-Ahiha jest antropologiem tańca, doktorem Uniwersytetu Paris 8. Mówczyni, trenerka i konsultantka opracowuje propozycje dotyczące tańca jako zasobów edukacyjnych i projektuje procesy uczestnictwa mobilizujące cielesność. Animuje "Rozgrzewkę widza" w Maison de la danse.

Zagadnienie „Rytuały” opracowano dzięki wsparciu Sekretariatu Generalnego francuskiego Ministerstwa Kultury i Komunikacji – Urzędu Koordynacji Polityki Kulturalnej i Innowacji.